

Prosas y versos de Tirso de Molina



Tirso de Molina

BLANCA OTEIZA (ED.)

ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR,
REFUNDICIÓN DE *EL MELANCÓLICO*:
UNA NUEVA MIRADA SOBRE LA CUESTIÓN

Carola Sbriziolo
Universidad de Catania. Sede Ragusa

Cuando hace casi tres años editamos la comedia tirsiana *El melancólico*, afirmamos que el propio autor refundió esta obra en *Esto sí que es negociar* y aplazamos estudiar los motivos de la reescritura en la edición de la segunda comedia¹. En espera de que se publique mi edición de *Esto sí que es negociar*², el presente trabajo pretende profundizar algunos aspectos relacionados con el vínculo existente entre las dos obras. Para ello tras un breve resumen del argumento de *Esto sí que es negociar* presentaré el estado de la cuestión. A la hora de estudiar la relación entre *Esto sí que es negociar* (*ES*) y *El melancólico* (*M*) hará falta analizar la estructura y los mecanismos dramáticos de las dos obras, así como su real significación.

ARGUMENTO DE *ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR*

El noble Rogerio vuelve a Bretaña después de un período de estudios en París y busca a Leonisa, la serrana de la que está ena-

¹ Arellano y Sbriziolo, «Introducción» a *El melancólico*, 2012, pp. 245-266.

² La edición príncipe de *Esto sí que es negociar* se incluye en la controvertida *Segunda parte de las comedias de Tirso* (fols. 240-261), publicada en Madrid en 1635 (ver Oteiza, 2013). Por lo que respecta al análisis de los testimonios y a la transmisión textual de la obra remito a mi edición, en prensa.

morado y cuyo padre ha decidido casarla con el caballero Filipo. El duque reconoce a Rogerio hijo suyo y por tanto este es ahora duque y la duquesa Clemencia será su esposa. El conde Enrique, enamorado de su prima Clemencia, se desespera.

Tras haber perdido a sus amados, Enrique y Leonisa deciden reconquistarles y urden un engaño. El plan de Leonisa es el siguiente: acaba de llegar Margarita, duquesa de Clarencia que, debido a unos asuntos de corte, tendrá que ser escondida en un castillo de Enrique. Leonisa se disfrazará de duquesa y se hará pasar por ella; Rogerio, al verla tan parecida a la serrana, se enamorará y Enrique fingirá enamorarse de Margarita (Leonisa en realidad) así que Clemencia tomará celos y querrá volver a los brazos del conde. Llevado a cabo el plan, el resultado es que Leonisa es serrana y duquesa al mismo tiempo, y está con dos a la vez: como Leonisa, está casada con Filipo; como duquesa, con Rogerio. Este último también está con dos mujeres a la vez, dado que al darse cuenta de que las diferencias sociales no son un obstáculo, le ha regalado un anillo a Leonisa. Llega la verdadera Margarita, que informa que Leonisa es su prima y por tanto de noble origen. Ya no hay diferencia social entre Rogerio y Leonisa, que se casarán, mientras Enrique lo hará con Clemencia.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo de los años la crítica ha atribuido varias fechas a la composición de *Esto sí que es negociar*, dependiendo sobre todo de su estrecha relación con *El melancólico* —con la cual comparte trama, personajes y algunas partes casi idénticas— que tampoco se ha llegado a fechar con seguridad: según se considere una u otra como la obra original o su refundición, cambia la fecha de atribución de las dos, que de todas formas han de ser relativamente cercanas³. Según Hartzenbusch⁴ Tirso refunde *M*⁵ para evitar el parecido (en

³ Hay que señalar la existencia de otra refundición de *ES* a finales del siglo XIX. Se trata de una comedia en cinco actos titulada *La serrana de Escocia o Esto sí que es negociar*, cuya noticia da Cotarelo en su *Catálogo* indicando que «El refundidor fue el célebre galán Juan Carretero, que lo hizo también de otras obras de Téllez» (1907, p. XXI).

⁴ Hartzenbusch, «Observaciones a *Esto sí que es negociar* y *El melancólico*», 1841, p. 331.

⁵ A partir de ahora usaré por comodidad las letras *M* para referirme a la comedia *El melancólico* y *ES* para indicar *Esto sí que es negociar*.

realidad inexistente) entre el Rogerio de *El melancólico* y Felipe II (que habría muerto poco antes de que Tirso escribiera su comedia), lo que supondría una datación en torno a 1605. Como ya se comentó en la edición de *M*, no hubiera tenido sentido escribir una comedia que iba a ser necesario refundir inmediatamente para evitar lo que en la primera se puso en circunstancias exactamente iguales. De *ES* Hartzenbusch no concreta fecha. Cotarelo⁶ data *M* en 1611, justificándolo con la referencia a una prohibición de los coches (vv. 2164-2165) dictada en esa fecha. De *ES* tampoco se atreve a conjeturar alguna fecha ni los motivos de la refundición. Blanca de los Ríos fija *M* en 1611 proporcionando, además de la de Cotarelo, la referencia a unos supuestos ataques de Cervantes a Tirso en *El licenciado Vidriera* (1612), personaje que reflejaría al Mercedario y al autobiográfico personaje de Rogerio de *M*. Según la editora Tirso refunde *M* en *ES* para eliminar todo lo autorreferencial de la comedia, moderando asimismo los ataques a la nobleza hereditaria y la ley del mayorazgo, quizás a raíz de un probable acercamiento a los Girones después de la caída del duque de Osuna. Sin embargo, la misma doña Blanca se replantea enseguida esta tesis, al averiguar la persistencia en la segunda obra de elementos autobiográficos. Fecha por tanto *ES* en 1618, insistiendo sobre el elemento autobiográfico al afirmar que con esta comedia el Mercedario nos revela otra vez su «enigma biográfico», ya que Rogerio cuenta con orgullo sus éxitos académicos (vv. 296-330), tan parecidos a los que en 1618 gozaba Tirso con la promoción dentro de su Orden. Para coronar su interpretación autobiográfica de *ES*, doña Blanca se acoge a los vv. 317-318 («que, si las paredes oyen, / ya hablan por mí las paredes»), donde según ella se escondería una alusión a la comedia *Las paredes oyen* (1617) de Ruiz de Alarcón, con el cual por esas fechas había reñido el fraile y que había atacado también a Lope⁷. Lentzen⁸, siguiendo las teorías de doña Blanca, asigna a *M* la fecha de 1612 pero no acepta que la alusión a *Las paredes oyen* sea una respuesta indirecta a las acusaciones de Ruiz de Alarcón contra Lope. Como Blanca de los Ríos, opina que el motivo de la refundición sería la necesidad de tachar

⁶ Cotarelo, 1907, p. xxvii.

⁷ De los Ríos, 1952, pp. 697-702.

⁸ Lentzen, 1967.

las sátiras lanzadas en *M* contra la nobleza hereditaria y mitigar la fuerza dramática de la figura de Rogerio para reducir los elementos autobiográficos en la comedia. Heiple cree que *M* se compuso en la primavera de 1623 y *ES* en el otoño, interpretando la aparición de Firela en *ES* «como los caballeros que vinieron de Inglaterra a España» una alusión a la venida del príncipe de Gales para tratar el matrimonio con la infanta María. Los ingleses abandonan Madrid el 9 de septiembre de 1623, fecha *post quam* para *ES* (cuya acotación dice «*vinieron*»). El mismo título de la comedia, una alusión a la dispensa papal y otras coincidencias entre la comedia y la referencia a ese hecho histórico llevan a Heiple a afirmar que *ES* se compuso después de septiembre de 1623. Por lo que respecta a los motivos de la reescritura, el crítico se sorprende de que Tirso haya escrito otra comedia tan similar a *M*, incluso en los nombres de todos los personajes y opina que Tirso «debased the masterpiece as he hurriedly cast it into more conventional modes in order to capitalize on the political events of the time»⁹, refiriéndose al mujeriego rey Felipe IV y sus ‘manías’ con respecto a las negociaciones de matrimonio. García Ruiz¹⁰ defiende la anterioridad de *M* basándose en la relación estructural entre las dos obras y observando que *M* es la obra más ‘correcta’, mientras *ES* presenta numerosas fallas e incongruencias estructurales, cuya naturaleza solo se explica con su derivación y dependencia de *M*. El objetivo de Tirso sería el de «dramatizar la colisión de los sentimientos amorosos y las trabas sociales. En ese trasvase quedaron algunos cabos sueltos pero la estructura global quedó a salvo»¹¹. Así como quedó a salvo la estructura métrica, que respeta los preceptos lopianos y que revela «una versificación correcta y manejada con gran habilidad por el mercenario aunque, como ya anotó Hartzenbusch en sus *Observaciones* a la comedia, influya el hecho de ser la segunda vez que escribía la obra»¹². De opinión contraria es la crítica americana, en particular Kennedy y Wilson¹³, quienes consideran que *M* es refundición de *ES*. Kennedy en su primer estudio fecha *M* en 1622-1623 y *ES* poco

⁹ Heiple, 1982, pp. 196-197.

¹⁰ García Ruiz, 1985b, pp. 86 y 89.

¹¹ García Ruiz, 1985b, p. 89.

¹² García Ruiz, 1985a, p. 111.

¹³ Kennedy, 1943 y 1974; Wilson, 1977.

antes, basándose en ciertas noticias sobre Juan Bautista Valenciano, que estrenó *M*, en las referencias a usos de moda (el pelo negro para las mujeres, el pelo teñido para los hombres, etc.) y en la métrica (prevalencia de las quintillas en *ES*, estrofa que en cierto momento en Tirso dejó paso a las silvas y a las décimas). En su posterior estudio añade unos supuestos ataques contra Antonio Hurtado de Mendoza y fecha *ES* en 1622-1623 y *M* en 1625: elementos todos que no pueden llegar a fijar la datación exacta de dos obras cercanas. El motivo de la refundición no sería, según Kennedy, suavizar sino, al revés, agudizar la sátira contra los ricos herederos que al contrario de Tirso no habían tenido que luchar para ganarse la nobleza con su talento e ingenio. Siguiendo en parte las huellas de Kennedy, Wilson define *M* «an excellent drama of character» y *ES* «a run-of-the-mill comedy of intrigue», «a more or less conventional comedy of intrigue based on love, jealousy, assumed identity and mystification»¹⁴. Así explica la prioridad cronológica de *ES* con el grado de madurez de Tirso patente en esta obra y subraya la falta de perfección en la integración de algunas escenas con el resto de la comedia, lo que le lleva a afirmar que están encajadas en una estructura ya existente. Por consiguiente, explica la refundición con la necesidad, por parte de Tirso, de mejorar su obra en el sentido de hacerla más madura y seria, reduciendo la intriga y haciendo de Rogerio un *self-made man*. Wilson comparte con Kennedy las fechas propuestas para *M* pero no las de *ES*, donde se queda cauta acercando la obra a las de los años anteriores a 1616. Con la misma cautela, sugiere que la obra refundida podría no ser de Tirso, sumándose a la categoría de críticos que han dudado sobre su autoría, debido a la ambigua declaración del mismo Mercedario en la dedicatoria de la *Segunda parte*: «Dedico, destas doce comedias, cuatro que son más en mi nombre, y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres las echaron a mis puertas), las que restan». Ahora bien, no hay ninguna duda sobre *Amor y celos hacen discretos* y *Por el sótano y el torno*, dado que en ellas aparece el nombre de Tirso, pero la crítica no ha estado siempre tan segura en afirmar la paternidad de *El condenado por desconfiado* y *Esto sí que es negociar*. Hartzenbusch, Cotarelo y Menéndez

¹⁴ Wilson, 1977, pp. 169 y 171.

Pelayo¹⁵ se inclinan a atribuirle a Tirso por entero, los dos últimos sin justificarlo; y García Ruiz la atribuye a Tirso explicando que «la proximidad con *El melancólico*, que conocemos con toda seguridad como de Fr. Gabriel, no es fortuita»¹⁶, afirmación que me parece lógica y acertada.

ESTO SÍ QUE ES NEGOCIAR Y EL MELANCÓLICO

Dando por sentado que el autor de *ES* es Tirso y que, aunque no se pueda establecer exactamente su fecha de escritura, esta ha de ser cercana a la de *M*, voy a centrarme ahora en la relación entre las dos comedias. Siguiendo el planteamiento de la crítica europea (Hartzenbusch, Cotarelo, De los Ríos, Lentzen, Heiple, García Ruiz) aunque no compartiendo todos los datos que esta proporciona, considero que la obra original es *M* y la refundición *ES*. Que *ES* sea refundición de *M* se puede confirmar, en primer lugar, por el mero hecho de la publicación de *M* en la primera parte de las comedias de Tirso (mientras que *ES* pasó a la segunda) y por algunos defectos estructurales del hipotexto *ES* respecto al hipertexto *M*, reveladores de su dependencia de él. De todas formas, me parece que las fallas estructurales de *ES* no son tan numerosas como indicó García Ruiz, lo que trataré de justificar a continuación. Las coincidencias más evidentes entre las dos obras se encuentran principalmente en la segunda jornada. Por ejemplo, los vv. 1186-1235 de *M* se corresponden casi literalmente a los vv. 962-991 de *ES*, diferenciándose solo en algunas palabras (ocasiones *M*, evasiones *ES*, v. 964; voluntad *M*, dignidad *ES*, v. 971; Pues dar alivio a *M*, Intentar cumplir *ES*, v. 982; en tan contraria porfía *M*, esta contraria porfía *ES*, v. 988), en dos décimas de *M* (vv. 1206-1225) ausentes en su refundición y en algunas partes deturpadas (que de hecho en nuestra edición de *M* subsanamos sirviéndonos de *ES*): el v. 976 de *ES* «Pues amar un imposible» no se encuentra en *M* y los que en *ES* son los vv. 978 y 979 «no amarte no puede ser / pues amarte y no esperar» en *M* están erróneamente invertidos:

¹⁵ Hartzenbusch, 1941, pp. 327-333, Cotarelo, 1907, p. xxi y Menéndez Pelayo, 1941, p. 69 y ss. Sobre el problema de la autoría en Tirso ver, entre otros, Oteiza, 2000.

¹⁶ García Ruiz, 1985a, p. 30.

Todo esto es, Leonisa mía,
 con sofísticas razones,
 buscar necias ocasiones
 para mi melancolía.
 Si yo no te viera el día
 que perdí mi libertad,
 fuera esta prosperidad
 el colmo de mi contento:
 ya sin ti, será tormento
 la más regia voluntad.
 Perdite; ya no es posible
 en desiguales estados
 dar alivio a mis cuidados
 ni ver tu rostro apacible.
 [Pues amar un imposible]
 será eterno padecer;
 no amarte no puede ser;
 pues amarte y no esperar,
 padecer y no olvidar,
 es morir y no poder.
 Si yo de Pinardo fuera
 hijo, cual pensé, y te amara,
 cuando a mi ser te igualara,
 poco tu suerte subiera.
 Soy duque; ¡ay, Fortuna fiera!
 Tormentos con honras das.
 Ya yo sé que igualado has,
 midiendo amorosas leyes,
 los pastores a los reyes,
 mas yo soy sabio, que es más.
 En cuanto rey, no era mucho
 llevarme de mi pasión;
 en cuanto sabio, es acción
 en que mi deshonor escucho.
 Con qué de contrarios lucho:

Todo esto es, Leonisa mía,
 con sofísticas razones,
 buscar necias evasiones
 para mi melancolía.
 Si yo no te viera el día
 que perdí mi libertad,
 fuera esta prosperidad
 el colmo de mi contento:
 ya sin ti, será tormento
 la más regia dignidad.
 Perdite; ya no es posible
 es desiguales estados
 dar alivio a mis cuidados,
 ni ver tu rostro apacible.
 Pues amar un imposible
 será eterno padecer;
 no amarte, no puede ser,
 pues amarte y no esperar,
 padecer y no olvidar,
 es morir y no poder.
 Intentar cumplir mi amor
 por medio menos que honesto,
 ni aún pensarlo, porque he puesto
 todo mi amor en tu honor.
 Morir, Leonisa, es mejor;
 batalle mi fantasía
 en tan contraria porfía
 mientras la vida haga pausa
 como se ignore la causa
 de tanta melancolía.
 (ES, vv. 962-991)

amando he de aborrecer;
 príncipe, tengo poder;
 sabio, ocasiono mi agravio,
 y amante, príncipe y sabio,
 queriendo he de no querer.
 Pues dar alivio a mi amor
 por medio menos que honesto,
 ni aun pensarlo, porque he puesto
 todo mi honor en tu honor.
 Morir, Leonisa, es mejor;
 batalle en mi fantasía
 esta contraria porfía
 mientras la vida haga pausa
 como se ignore la causa
 de tanta melencolía.
 (*M*, vv. 1186-1235)

Ahora bien, García Ruiz considera este pasaje, sobre todo los vv. 966-967, como una muestra de esa incoherencia estructural que señala en *ES*:

Téngase en cuenta que en *El melancólico* se produce súbitamente el enamoramiento de Rogerio y que es en esa obra donde mejor encajan estos versos [...] y no en *Esto sí que es negociar* donde desde el principio Leonisa y Rogerio son pareja amante¹⁷.

En mi opinión, estos versos podrían encajar también en *ES*, porque no es necesario que la frase de Rogerio se refiera a un hecho al que el espectador haya asistido, sino que el galán podría simplemente recordar el día en que vio a Leonisa por primera vez, como si desde el *hic et nunc* dramático el personaje evocase un acontecimiento pasado y el tiempo de la historia se alejase del tiempo del discurso hasta relatar un hecho que en el tiempo de la representación no se ha dado. La misma explicación puede darse a la ausencia de la salida de caza en que Clemencia conoció a Carlín que, recordada en *ES* y escenificada en *M*, es señalada por García

¹⁷ García Ruiz, 1985a, p. 231, nota 15.

Ruiz como otra falla estructural. Podríamos incluso atrevernos a pensar que el pasado al que se refiere Tirso podría ser un elemento autorreferencial, refiriéndose el mercedario a su misma obra original, la anterior *M*. Y la misma función de recurso metaliterario tendría otro hecho que a primera vista parecería una falla estructural: cuando Clemencia le cuenta a Enrique que un tiempo el duque pidió su mano, suceso que Tirso reduce a pocos versos sin mucha intensidad, podría referirse otra vez a *M*, donde el episodio es más articulado y desarrollado con el objetivo de tratar la desigualdad de edad de los esposos.

En conclusión, los elementos autorreferenciales de Tirso podrían formar parte de ese laberíntico juego de espejos construido por el dramaturgo en las dos comedias y referirse a otra comedia que el público conocía ya, esto es, *M*, lo que una vez más nos confirmaría su anterioridad con respecto a *ES*.

El juego dicotómico creado por Tirso no afecta solo a la deixis teatral y a la interpretación de los personajes, sino que también se nota a nivel lingüístico. Efectivamente, Leonisa habla a veces como noble, a veces como serrana: Enrique admira dos veces su pericia lingüística («Habla la lengua escocés / mejor que quien se ha criado / en ella», vv. 1479-1480 y «¿Hay maravilla más rara / que una pastora hable así?», vv. 1713-1714) pero en otros lugares la mujer pronuncia palabras con el habla rústica propia de los villanos («símple», v. 788 y «proprio», v. 1754) o demuestra un uso incorrecto de la lengua, como cuando en los v. 130, 778 y 804 usa la condicional 'si' con valor adversativo. A Hartzenbusch le pareció increíble esta oscilación:

Leonisa, aunque hija de ilustres padres, y muger de talento, se ha criado en una aldea, y ha recibido la educación propia de una villana [...] Una dama puede remedar la rusticidad de una labradora, porque es fácil que sepa como hablan los lugareños; pero una labriega no puede hacer de señora, porque no sabe¹⁸.

Dichos mecanismos parecen, a primera vista, romper las leyes de verosimilitud dictadas por la comedia nueva. Sin embargo, hay

¹⁸ Hartzenbusch, «Observaciones a *Esto sí que es negociar* y *El melancólico*», 1841, p. 331.

que relacionar estos engaños con la perspectiva instaurada por el personaje y sus relaciones con los demás. De hecho, se trata de un mecanismo ficcional que sirve para engañar no tanto al público, al cual se le mantiene siempre informado sobre la maraña —fíjense por ejemplo cuando en la segunda jornada Enrique resume su plan al ocasional personaje de Alberto, creado solo con el objetivo de ser el receptor del cuento de Enrique— sino más bien a los personajes, para los cuales la anagnórisis llega solamente al final.

De este modo el principio de verosimilitud, que consiste en una especie de pacto entre el emisor y un público que está acostumbrado a este mecanismo y acepta las convenciones barrocas, queda siempre a salvo y el espectador, digamos, ‘protegido’. Si se habla del día en el que se encontraron por primera vez Rogerio y Leonisa, no hace falta representarlo sino que basta con imaginarlo; asimismo, si se ve a una serrana hablar como una noble, hay que adaptarse al mecanismo lúdico e ingenioso de la comedia aurisecular y aceptarlo. Zugasti, al hablar de verosimilitud en el teatro de Tirso, afirma acertadamente que el dramaturgo «en el plano teórico se opone a la inverosimilitud y luego en su praxis teatral parece alejarse de dicho principio»¹⁹ y propone, para subsanar este aparente desfase, tener en cuenta la especificidad genérica de cada texto. Es decir, lo que está permitido en un género no lo está en otro, así que en la comedia palatina el desvío de la verosimilitud está permitido porque sirve para reforzar la intriga, estando por tanto al servicio de la trama ingeniosa.

La conclusión es que, en este continuo rebote de identidad de los personajes (Rogerio estudiante-Rogerio duque, Leonisa serrana-Margarita duquesa, Firela pastora-Firela lacayo), de cohesión y ruptura de parejas (Leonisa-Rogerio, Enrique-Clemencia, Rogerio-Clemencia, Filipo-Leonisa, Rogerio-Margarita) al final realidad y ficción se mezclan anulando sus fronteras.

Si hasta ahora he defendido la integridad y la coherencia de la comedia, sin embargo no puedo negar la existencia de algunas fallas estructurales señaladas por Wilson y García Ruiz, como la pregunta de Carlín sobre si Rogerio es de verdad duque, habiéndose declarado públicamente poco antes (vv. 1275-1276), el envío de la

¹⁹ Zugasti, 2005, pp. 223-224.

carta de Leonisa a Rogerio (en realidad, aquí lo que más sorprende es que no se sepa el contenido, más que, como subraya García Ruiz, el hecho de que es en *M* donde los amantes se prometen cartas), la sorpresa de Rogerio al oír de Carlín el nombre de Filipo como pretendiente de Leonisa (v. 1418), dado que la misma Leonisa se lo había revelado (v. 119), y, por último, hay que señalar otra incongruencia en la tercera jornada: en los vv. 2395-2438 Rogerio declara su amor a Leonisa, pensando que se trata de Margarita, pero poco antes (vv. 2094-2123) había decidido pasar por alto las diferencias sociales y casarse con la serrana.

En todo caso, son contradicciones que no suponen de por sí una dependencia de *M*, pero si consideramos que en *M* no hay de esas incoherencias y que, como también afirma la mayoría de los críticos, esta obra es la más cuidada, es lícito suponer que *ES* vino después y que es una reescritura de *M*. De hecho, no es pensable que el hábil Tirso hubiese creado primero una obra llena de fallas e incongruencias y luego hubiese escrito otra, corrigiéndolas; es más probable que el dramaturgo hubiese primero dado vida a una obra perfecta y luego la hubiese refundido, equivocándose en algunas partes que, dado que 'le sonaban' de *M*, no precisó.

Volviendo al análisis comparativo de las dos comedias, he podido notar un evidente fenómeno de reducción y condensación en el paso de *M* a *ES*. Los vv. 1256-1463 de la segunda son muy parecidos a los vv. 1324-1573 de la primera. En principio los versos deturpados de *ES* que he considerado antes no ayudarían a afirmar que se trata de la refundición, porque se pudo producir por un cajista que pasó por alto los versos, y se podría por tanto suponer que en el texto original de *M* estos versos aparecían correctos. Lo mismo podría decir de la falta en *ES* de las dos décimas de *M* (vv. 1206-1225), porque es más probable pensar que estaban también en *ES* y que un cajista las tachó por error, debido a la confusión que ya se había hecho con los versos anteriores. Pero si seguimos con la comparación de las dos obras la misma explicación no se puede dar a todas las demás partes parecidas —pero no idénticas— cuyas diferencias son tantas que no se pueden atribuir al impresor, tal como hizo Wilson al explicar que

It seems to me much more likely that *Esto sí* was being prepared for the press from a defective manuscript, and that whoever put together

the Segunda Parte borrowed back the missing scenes from the text of *El melancólico* that was already in print²⁰.

Aquí no hay partes idénticas sino sustanciales, que no pudo aportar otra persona sino el mismo Tirso. Se trata de casi doscientos cincuenta versos (vv. 1324-1573), que si por un lado presentan pequeñas variantes («Es aquese el guardadamas», v. 1332 *M*, «¿No ves que es el guardadamas?», v. 1264 *ES*; «Es cierto papel», v. 1378 *M*, «Está en un papel», v. 1310 *ES*, etc.), por otro lado se alejan mucho en otros puntos. Por ejemplo, faltan en *ES* la redondilla de los vv. 1404-1407 y la décima de los vv. 1426-1435 de *M*; y la redondilla de los vv. 1450-1453 de *M* es muy diferente de su correspondiente en *ES* (vv. 1376-1379), así como son muy distintos los vv. 1474-1525 de *M* y los vv. 1400-1415 de *ES*. Solo en un caso se nota una ampliación en *ES*, que añade dos redondillas (vv. 1368-1375), lo que me lleva a confirmar definitivamente que las intervenciones se deben al mismo Tirso y no a un impresor.

De todas formas, estos cambios no nos parecen muy significativos a la hora de considerar el resultado final de *ES* y podrían responder más a una práctica común en la época que a objetivos precisos de Tirso. Es decir, por absurdo que parezca, para comentar la refundición resultan más valiosas las partes totalmente diferentes que las que se ciñen a su modelo.

Por último, hay que hacer algunas breves consideraciones sobre la significación de ambas comedias y ver si *Esto sí que es negociar* responde o no al mismo propósito de la comedia que refunde.

Antes de nada, no me parece cierto que Tirso transformara *M* en una «vulgar comedia novelesca», como escribía Blanca de los Ríos, o en una obra basada en «scenes of humorous and even a skittish nature», como afirmaba Wilson. Y esto por dos razones: primero, porque como hemos demostrado al estudiar *M*²¹, esta no se puede considerar en absoluto una comedia de carácter ni introspectiva, ni una obra más ‘seria’ o profunda; segundo, porque *ES* no es una comedia novelesca ni un intento de refundición fracasado, sino que su fuerza brota de la eficacia y el ingenio del enredo tejido por la fuerte personalidad de Leonisa.

²⁰ Wilson, 1977, p. 174.

²¹ Arellano y Sbriziolo, 2012.

Lo que ocurre es que en *El melancólico* es la (supuesta) melancolía de Rogerio lo que impulsa la acción y permite mantener el clima de enredo²², al ser esta «un resorte dramático que nace del desarrollo de la acción y ayuda a conducirla, y que se apoya (reforzándolo a su vez) en el clima de enredo que contrapone la realidad y la apariencia»²³; mientras que Leonisa se queda a un lado, renunciando pronto a conseguir su amor y conformándose con tener un amor platónico, puro y eterno:

Mi amor es solo potencia
del alma, que no apetito;
y el amar por solo amar
es perfección si es martirio.
Que se case o no Rogerio,
ni con Clemencia compito
ni se amortiguan las llamas
de mi amor perfeto y limpio. (*M*, vv. 1735-1742)

En cambio, en *ES* se deja a un lado la figura de Rogerio y se hace hincapié en la de Leonisa, cuyo malestar, impulsado por el amor y los celos, llega a desencadenar toda la intriga exasperando el enredo que se daba en la obra original. Podemos entonces atrevernos a suponer que con la refundición Tirso quisiese dar un nuevo impulso a su propia obra, convirtiéndola en otra de esas comedias suyas en las que la mujer enamorada arrastra todo y a todos en su vórtice de engaños e invenciones ingeniosas. El resultado es una comedia plenamente barroca, donde «la dama joven y enamorada es el verdadero motor del enredo, provocando situaciones límite que envuelven a la mayoría de los personajes. [...] El amor se erige, por tanto, en el motivo principal que impulsa a la joven dama a tejer sus insuperables telas de araña»²⁴.

Sin embargo, así como *M*, ya a partir de su título, tejía un continuo engaño ante los ojos de los personajes (pero no del espectador), también en *ES* el juego de las ficciones aniquila la intención de un estudio caracterológico, varias veces comentada por la crí-

²² Sobre la interpretación de la melancolía de Rogerio y su importancia para el desarrollo dramático ver otra vez Arellano y Sbriziolo, 2012.

²³ Arellano, 1984, p. 18.

²⁴ Zugasti, 1998, pp. 121-122.

tica. En ambas obras se mantiene, por tanto, el juego barroco que funde realidad y apariencia, verdad y ficción: si el 'melancólico' Rogerio engañaba a los demás personajes disimulando su tristeza por no poder tener a Leonisa con una patológica melancolía, ahora es la mujer la que urde sus marañas con inteligencia y empeño.

CONCLUSIONES

Como he pretendido demostrar hasta aquí, la comedia tirsiana *Esto sí que es negociar* ha de considerarse refundición de *El melancólico*. Lo confirma, en primer lugar, el hecho de que *M* se publicó en la primera parte de las comedias de Tirso mientras que *ES* pasó a la segunda y lo corroboran algunos fallas estructurales de *ES* respecto a *M* que, sin embargo, como he venido explicando, no son tan numerosas como hasta ahora se había creído. Lo comprueban también los elementos autorreferenciales que he analizado, junto a los casos de reducción y condensación señalados, presentes en la comedia refundida.

Finalmente, a la hora de estudiar la relación entre las dos comedias, ha sido imprescindible considerar su significado profundo y la intención real de Tirso. De este modo he probado que, tal como *El melancólico* no era una comedia de carácter, *Esto sí que es negociar* no se puede considerar en absoluto una obra novelesca, como a veces ha defendido la crítica. Si la fuerza dramática de la comedia original deriva de la figura de Rogerio, en la refundición es Leonisa la que impulsa toda la acción dramática, dando vida a una obra más laberíntica que su modelo. Sin embargo, la melancolía de Rogerio en la primera comedia y la fuerte personalidad de la mujer en la segunda son elementos análogos, ya que desempeñan la misma función de recurso dramático del ingenioso Tirso para favorecer el desarrollo del enredo y los mecanismos que construyen el juego entre ficción y realidad. En ambas comedias, Tirso dibuja 'personas' que se convierten en 'personajes', es decir, individuos que tienen que actuar un papel dentro de la sociedad y cuya identidad se quiebra, tal como ocurre al hombre del siglo xvii.

BIBLIOGRAFÍA

Arellano, Ignacio, «El sabio y melancólico Rogerio: interpretación de un personaje de Tirso», *Criticón*, 25, 1984, pp. 5-18. También en

- Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 15-27.
- Arellano, Ignacio, y Carola Sbriziolo, «Introducción» a Tirso de Molina, *El melancólico*, en *Obras completas, II. Primera parte de comedias, II*, Madrid, Iberoamericana, 2012, pp. 245-266.
- Cotarelo, Emilio, «Catálogo razonado del teatro de Tirso de Molina», en *Comedias de Tirso de Molina*, II, Madrid, Bailly Baillière (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 9), 1907, pp. I-LXVI.
- García Ruiz, Víctor, «Introducción» a Tirso de Molina, *Esto sí que es negociar*, Pamplona, Euns, 1985a, pp. 15-32.
- García Ruiz, Víctor, «*Esto sí que es negociar* y *El melancólico* de Tirso de Molina: dependencia estructural y cronológica», *RILCE*, 1.1, 1985b, pp. 83-90.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, «Observaciones a *Esto sí que es negociar* y *El melancólico*», en *Teatro escogido de Tirso*, Madrid, Yenes, 1841, pp. 327-333.
- Heiple, Daniel L., «Tirso's *Esto sí que es negociar* and the Marriage Negotiation of 1623», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2, 1982, pp. 189-199.
- Kennedy, Ruth Lee, «Studies for the Chronology of Tirso de Molina's Theatre», *Hispanic Review*, 11, 1943, pp. 17-46.
- Kennedy, Ruth Lee, *Studies in Tirso I. The dramatist and his competitors, 1620-26*, Chapel Hill, University of North Carolina, Department of Roman Language, 1974.
- Lentzen, Manfred, «Tirso de Molina's *Esto sí que es negociar* als 'refundición' von *El melancólico*», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 17, 1967, pp. 154-166.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «Tirso de Molina», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. Enrique Sánchez Reyes, en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, tomo VIII, vol. III, Santander, Aldus, 1941, pp. 47-81.
- Oteiza, Blanca, «¿Conocemos los textos verdaderos de Tirso de Molina?», en *Varia lección de Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano y Blanca Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 99-128.
- Oteiza, Blanca, «Los preliminares de la *Segunda parte de comedias* de Tirso de Molina», 2013, <<http://www.idt.paris-sorbonne.fr>> [25/09/2015].
- Ríos, Blanca de los, «Preámbulo» a *Esto sí que es negociar*, en *Obras dramáticas completas (ODC)*, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 697-702.

- Tirso de Molina, *Esto sí que es negociar*, ed. Carola Sbriziolo, en *Obras completas. Segunda Parte de comedias*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, en prensa.
- Tirso de Molina, *El melancólico*, ed. Ignacio Arellano y Carola Sbriziolo, en *Obras completas, II. Primera parte de comedias, II*, Madrid, Iberoamericana, 2012.
- Zugasti, Miguel, «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 109-141.
- Zugasti, Miguel, «En torno al criterio de verosimilitud en las comedias de secretario de Tirso de Molina», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Isabel Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 215- 232.
- Wilson, Margaret, «Tirso's *El melancólico* and *Esto sí que es negociar*», en *Studies in honor of Ruth Lee Kennedy*, ed. Vern G. Williamsen y A. F. Michael Atlee, Estudios de Hispanófila, 46, Chapel Hill, 1977, pp. 169-176.



Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



GRISO
Grupo de Investigación
Siglo de Oro